

Le « method acting » Un séjour au H.B. Studio de New York

André Thérien

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26793ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thérien, A. (1984). Le « method acting » : un séjour au H.B. Studio de New York. *Jeu*, (33), 226–239.

le « method acting »

un séjour au h.b. studio de new york

La façon de jouer des Français et des Allemands, quand elle est réussie, est superbe; les détails sont atteints, [...] Ils sont capables de faire quelque chose à chaque ligne: un clignement de l'oeil, un mouvement de la main, un léger regard, un essoufflement passager; [...] L'autre école, la nôtre, commence de la même façon. Dans tout bon jeu théâtral, l'acteur perçoit la réalité de ce qu'il doit jouer, mais les moyens d'y parvenir sont différents. Quand il s'agit de suggérer ou de démontrer, nous pouvons le faire aussi bien que n'importe qui, parce que c'est facile; mais, nous croyons que l'acteur n'a pas besoin d'imiter l'être humain, il est lui-même un être humain, et peut créer à partir de lui-même. [...] C'est seulement au théâtre que nous avons les émotions, l'âme, l'esprit et les muscles de l'acteur comme matériau artistique; nous croyons qu'une fusion de tous ces éléments avec la réalité de ce qu'il faut jouer — plus grande que celle réalisée par l'école française — peut avoir lieu.¹

mise en situation

Parler du *method acting*² me sera difficile. Il m'a fallu personnellement plusieurs mois, un an peut-être, pour bien comprendre et assimiler cette façon d'aborder le jeu d'acteur tel qu'il est enseigné, surtout aux États-Unis, depuis les années 1930 et 1940. Dans un premier temps, je vais tenter de donner un aperçu de l'apprentissage que j'ai fait au H.B. Studio³ et, dans un deuxième temps, d'indiquer différents lieux de formation au *method acting*.

Pour mieux saisir l'approche, telle que définie originellement, il faudrait cependant avoir lu — et compris — le bon vieux Constantin Stanislavski. Car c'est de lui et du Théâtre d'Art de Moscou que sont nés aux États-Unis le Group Theatre, l'Actors Studio, enfin diverses écoles ou studios, privés ou publics, où *le method acting* allait peu à peu devenir l'instrument de formation privilégié de l'acteur américain.⁴ Il est en effet reconnu aujourd'hui, au sein du milieu théâtral et cinématographique américain, que la « méthode » a non seulement joué un rôle essentiel dans la formation de l'acteur mais a aussi influencé l'ensemble du théâtre américain.

1. Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, 1969, p. 83.

2. J'utiliserai souvent l'expression américaine « acting » qui recouvre une signification plus large que « jeu », « interprétation », « métier », dans la mesure même où elle les contient.

3. Voir dans la liste des écoles de *method acting*, en conclusion à cet article, le H.B. Studio du même nom que son directeur: Herbert Berghof.

4. Pour un historique du *method acting*, on peut se référer au Library of Performing Arts du Lincoln Center à New York. Je suggère aussi de lire *The Actors Studio, a Players Place*, de David Garfein, publié chez Macmillan, à New York, en 1984.

depuis stanislavski: le tableau en 1984

Les animateurs de sessions (*moderators*) à l'Actors Studio ne prêchent plus selon Stanislavski; très tôt, Lee Strasberg prétendit dépasser le « système ». Stella Adler, à son Conservatoire, a développé une approche moins psycho-émotive que celle de Strasberg. Uta Hagen, au H.B. Studio, a sa conception bien à elle de la formation de l'acteur; il en va de même pour Sanford Meisner au Neighborhood Playhouse, Michael Chekhov, Sonia Moore, etc. Mais malgré des différences quant aux aspects de la méthode à privilégier: le travail sur l'action, la mémoire émotive, la relaxation-concentration, etc., ces différentes écoles ou studios se nourrissent des mêmes principes. Depuis 1940, leur influence, on l'imagine aisément, s'est fait sentir ailleurs que dans les écoles identifiées à la « méthode » et ailleurs qu'aux États-Unis. Si bien qu'aujourd'hui, plusieurs notions d'*acting*, telles que motivation, objectif, conflit, identification au personnage, substitution, mémoire sensorielle, etc., sont passées dans le vocabulaire de nombreux professeurs d'interprétation, tant à Montréal qu'à Paris ou à Winnipeg. Ce qui ne veut pas dire qu'on enseigne partout avec la même orthodoxie ces notions qui ont l'air si familières. La particularité de certaines écoles ou ateliers, surtout new-yorkais où l'on privilégie le *method acting*, tient à ce que cette approche n'a jamais été abandonnée ou mixée à d'autres. Elle s'est affinée, particularisée peut-être, mais elle a surtout pris possession de ses moyens, découvert ses faiblesses, y a travaillé et y travaille encore. En 1984, le *method acting*, ne surprend plus personne; il reste qu'il permet une richesse de jeu, une intégrité et une attitude essentielles à l'art de l'acteur.



New York: visages et aspects à la fois fascinants et terrifiants. Photos tirées de *New York, Time Life Books*.

de découvertes en découvertes

À l'automne 1979, je ne percevais pas encore le jeu de l'acteur comme quelque chose d'organique: je n'abordais pas un rôle de l'intérieur non plus, sauf à l'occasion et intuitivement; je ne voyais pas encore le mot comme secondaire, comme l'aboutissement d'un désir; qu'il fallait jouer ce désir au lieu de travailler sur le mot. Pour tout dire, je jouais en surface, jusqu'à ce que Herbert Berghof me fasse prendre conscience du problème en me donnant une scène de *Fortunato* (des frères Quintero) à travailler. C'est alors que je réalisai combien j'avais à apprendre. Comme le personnage de Fortunato m'allait comme un gant, je m'amusais, un peu à la Carol Burnett ou à la Oliver Hardy, à m'attirer les faveurs des spectateurs⁵. Et ça marchait.

5. Une classe de Herbert Berghof (il en a quatre) compte environ trente participants plus quelques observateurs.

Après la scène, mon vieux professeur me démolit. Une semaine plus tard, sa remplaçante Barbara Coggin fit de même après la présentation de la scène retravaillée. Mais entendons-nous bien: Berghof savait parfaitement que je pouvais faire rire avec ce matériel-là; ce qu'il voulait, c'était me forcer, même dans un rôle-bonbon, à trouver toute la réalité possible du personnage, malgré et avant les *punches* possibles. Que le rire fuse, oui, mais de la vérité et non de l'effet! Avec ma partenaire, je m'attelai donc à la tâche: nous pataugeâmes un mois, mais pour prendre davantage conscience de ma tendance à « indiquer » au lieu d'« être » le personnage. Le choix du matériel avait donc été judicieux.

Parallèlement à ce cours avancé de *Scene Study* (travail d'interprétation avec scènes), je me familiarisais avec les bases de cette approche en m'inscrivant aux cours de Technique I ou II, ou de Technique avancée. Précisons tout de suite que le mot « technique » ne renvoie absolument pas ici à l'apprentissage de déplacements ou de mouvements efficaces en scène, ni à l'analyse de pièce, ni à des cours de diction ou de voix. Le mot s'applique à une méthode de travail visant à développer chez l'acteur l'aptitude à recréer, à volonté et devant public, une réalité privée, la sienne. Dans un deuxième temps, il s'agit de recréer une réalité qu'on s'approprie, donc toujours privée, le personnage. L'acteur qui a de la technique est celui qui sait créer du vrai, celui qui peut idéalement, aux yeux du spectateur, passer pour une personne réelle, appelée personnage, plutôt que pour un acteur représentant un personnage. Ce sont ces cours de technique qui, sous des allures simplistes, comportent le plus de difficultés et permettent le plus d'évoluer.

Mais avant de parler de ces exercices techniques, il me paraît essentiel de rappeler à quoi s'oppose le *method acting*. Dans *Respect for Acting*⁶, Uta Hagen illustre bien les deux approches de l'art de l'*acting*: le *representational acting* (qui représente) et le *presentational acting* (qui présente), dont Sarah Bernhardt et Eleonora Duse sont respectivement les modèles.

L'acteur 'représentationnel' trouve pour son personnage une forme basée sur un résultat objectif, résultat qu'il surveille ensuite soigneusement alors qu'il l'exécute. L'acteur 'présentationnel' est confiant qu'une forme résultera de son identification au personnage et de la découverte des actions de ce personnage, et il travaille en scène à recréer une expérience subjective de chaque instant.⁷

En session de travail, Sarah Bernhardt se serait dit: « Quel ton devrais-je donner à cette réplique? »; Eleonora Duse: « Qui suis-je? Qu'est-ce que je veux à ce moment-ci? ». Uta Hagen, et tous les *method actors*, vont dans le sens de la Duse. Il ne s'agit donc plus d'automatiser le comportement du personnage en « indiquant » la réalité au spectateur, car cela va à l'encontre de la créativité de l'acteur en scène. Il faut plutôt chercher une identification au rôle telle qu'une fois atteinte, il n'y ait plus rien à « indiquer ». Tout sera recréé vivant à chaque représentation. Ainsi, pour les répliques, le ton y sera, si on est d'abord devenu le personnage. On vise donc un jeu authentique qui parte de la seule réalité de l'acteur, mais, partir de sa réalité ne signifie nullement que l'acteur ne doive jouer que ce qu'il est. Il doit plutôt se trouver dans le personnage, et ce, sans jamais fixer un automatisme des gestes, du ton, du rythme, du style, etc. Pour y arriver il faut d'abord travailler à se connaître à fond,

6. Ouvrage publié chez Macmillan, New York, 1973.

7. *Idem*, p. 12. La traduction est de l'auteur de l'article.



« Comme lieu où je passe avant d'entrer, je choisis l'escalier brun-blanc d'un appartement minable que je connais bien, rue Fulton, à Brooklyn. » Photo: Leonard Freed, tirée de *New York*, Time Life Books.

dans toute la gamme de ses comportements, afin de mieux pouvoir s'utiliser dans une réalité à recréer (cours de technique); puis, créer un personnage aussi vrai, sinon plus que nature, de façon aussi organique que dans la réalité de tous les jours (scene study).

cours de technique

Chaque professeur préconise une série d'exercices. Certains dans leur choix d'exercices restent très fidèles au leader de l'école; d'autres en inventent de plus personnels. Le corpus d'exercices va du plus simple au plus complexe. Ainsi l'étudiant devra commencer par apprendre à répéter des tranches de vie quotidienne devant la classe, aussi banal que cela puisse paraître. Tous ces exercices ne visent absolument pas la performance, le produit fini à présenter devant un vrai public. Ce sera la préparation d'un café, le matin, mais sans café. Puis, la semaine suivante, on vous demandera de refaire la même chose mais, cette fois, vous devez être pressé et en retard. Une autre fois, le café sera si brûlant que vous aurez du mal à l'avalier. À cela viendront s'ajouter un mal de tête, un coup de téléphone qui vous obligera à avoir bien construit votre quatrième mur, etc. Chaque exercice ne se fera pas nécessairement à partir d'une même situation; mais, chose certaine, la complexité des réalités sensorielles ou émotives à reproduire ira toujours grandissant, à condition d'avoir maîtrisé l'étape précédente. Le but de ces exercices consiste à apprendre à être soi-même — et pas encore un personnage —, présent à 100% dans une situation ou un état, plus ou moins complexe, devant un public qui observe. Cela semble simple: ça ne l'est pas, si l'on pense que même dans les premiers exercices, il faut tenir compte du lieu et du temps où l'on se trouve, des événements de la veille, du matin et du moment précédant la scène, de ceux qui surviendront après et qui influencent toujours (comme dans la réalité) ce qu'on fait présentement et comment on le fait. Il faut aussi tenir compte des propriétés physiques des lieux (espace, lumière, décoration, style, température . . .), de son état physique, de l'histoire des meubles et des accessoires, etc. N'oublions pas qu'à ce stade nous sommes toujours à re-crée, en public, notre propre réalité d'acteur et non de personnage. L'accent sera mis sur la

totalité de notre présence tant aux choses et aux sensations du moment qu'aux pensées multiples qui traversent l'esprit dans toute activité de la vie. Cela peut sembler puéril, mais je ne m'étais jamais complètement rendu compte qu'on peut, en scène aussi, penser et vivre! En partant de soi-même, on en prend plus facilement conscience. Il ne faudra pas l'oublier, lorsque, plus tard, on aura à créer un personnage.

Mon premier exercice de technique, après cinq ou six heures de préparation, consistait à répéter trois fois une entrée en scène pour aller répondre au téléphone. Cet exercice vise à expérimenter l'effet qu'ont les circonstances passées sur le moment présent. Pour les trois entrées les étapes communes sont les suivantes: 1° le retour à l'appartement; 2° l'audition de la sonnerie du téléphone qu'on entend de l'extérieur; 3° l'entrée proprement dite dans l'appartement; 4° la réponse: « Allô! ». Il faut aussi tenir compte de trois éléments circonstanciels précédant la première entrée et que vous avez imaginés en coulisses. Pour la deuxième entrée, vous devez changer un des trois éléments; même chose pour la troisième.

réalisation

Comme lieu où je passe avant d'entrer, je choisis l'escalier brun-blanc d'un appartement minable que je connais bien, rue Fulton, à Brooklyn.

première entrée:

J'arrive d'un cours de E. Morehouse, j'ai pris un taxi à cause de la *slush* et de la pluie; je viens de m'engueuler avec le chauffeur (j'ai une face précise en tête) et je monte l'escalier quand j'entends sonner le téléphone dans mon appartement. Je fais mon entrée: la tête encore résonnante des insultes échangées (que j'ai formulées explicitement), je réponds en retenant ma colère, mais mon « Allô! » sort un peu raide, malgré moi.

deuxième entrée:

J'arrive du cours de E. Morehouse, j'ai pris un taxi pour les mêmes raisons qu'en I; le chauffeur a été gentil et m'a parlé de l'histoire du quartier de Fort-Greene (un vrai livre, ce chauffeur, je suis impressionné); je monte les dernières marches. . . Je fais mon entrée: j'ai l'impression de voir mon appartement d'un autre oeil, avec la sensation d'un passé social autour de moi. Je balaie la pièce du regard, malgré moi.

troisième entrée:

J'arrive du cours de E. Morehouse, j'ai pris le taxi, le chauffeur m'a donné son cours d'histoire; en haut des marches, je fais face à une parade de coquerelles au pas de ma porte. J'entends le téléphone au moment où j'en ai déjà tuées deux ou trois. Je fais mon entrée: malgré moi, je regarde par terre en me dirigeant vers l'appareil: j'espère ne pas voir de coquerelles dans l'appartement!

Dans les trois cas, je ne décide pas du résultat, c'est-à-dire de la manière d'entrer; je travaille au contraire à bien re-vivre mentalement ce qui s'est passé et à bien vivre pour vrai, maintenant, ce qui se passe. Le résultat suit. L'objet de l'exercice n'est évidemment pas le « allô! », mais les circonstances précédant l'entrée. Et pourtant, mes trois entrées et mes trois « allô! » diffèrent complètement. Le piège à éviter dans cet exercice: celui de vouloir « indiquer » au public que je viens de m'engueuler (dois-je marmonner et froncer les sourcils?); que j'ai vu des choses dégueulasses (placer une moue au coin des lèvres?), etc. Mais si l'on choisit des gens qu'on connaît vraiment, des lieux, des objets (internes ou externes) qui nous sont fami-

liers, et que l'on se concentre exclusivement sur eux et sur la situation passée et présente, on entrera *réellement* trois fois différemment, sans avoir à fixer d'avance la façon d'entrer. Ce qui, bien sûr, ne signifie pas que l'on n'en soit pas conscient! Après la présentation de l'exercice, qui dure entre deux et trois minutes, le professeur va souvent demander à l'étudiant quelles étaient ses circonstances pour vérifier si elles ont servi et si elles ont passé dans la présentation de la scène.

Toujours en rapport avec ce travail sur les *circonstances précédentes* dans le développement d'une scène ou d'un exercice, je devais faire une autre découverte. Après une scène du *Misanthrope*, qui avait été un échec, Monsieur Berghof nous fit sa critique: j'étais, à tort, préoccupé, avant d'entrer en scène, par ma volonté d'être excellent, par le fameux: « Il faut que je sois bon! ». Je lui rétorquai que tout acteur veut être bon et que c'est normal d'y penser en coulisses. Comme je tenais mon bout, il finit par me dire sèchement: « Vous travaillez de la mauvaise façon. » Par la suite, je fis le lien avec mes trois entrées du cours de Technique; ce que j'avais réussi là, je ne l'avais pas appliqué ici. Il avait raison. Mais jamais je n'avais pris conscience à quel point l'énergie passée à se *booster* en coulisses était une erreur; cela n'apporte rien à la vie hors-scène du personnage.

J'ai aussi travaillé à l'exploration d'une relation en trois étapes. Toujours à partir de soi-même mais, cette fois, avec un partenaire. Cadre de la relation: a) la première rencontre; b) deux mois plus tard: on habite ensemble; c) un an plus tard. Encore ici, l'exercice de base porte sur l'exploration de soi, mais avec un ajout, la dimension temporelle comme facteur déterminant. Entre a) et c), il y a toute une histoire, créée par les deux acteurs, et qui devra avoir progressé sous tous ses aspects, à chaque étape. À la fin de a), on n'est pas obligé de savoir que les deux seront devenus compagnons de chambre en b); mais en b), il doit être clair que ce sont les deux mêmes personnes qu'en a), avec deux mois de vie en sus. Vous serez jugé, non sur l'audace ou l'originalité des changements, mais sur leur vérité. L'ensemble de l'exercice dure de six à huit semaines.

Un autre exercice consistait à improviser une scène entre aveugles. Son but: apprendre à maîtriser l'espace autour de soi et à explorer intensément les propriétés des objets, des lieux, des distances. Entrer en contact avec les objets, autrement qu'avec les yeux, rend l'acteur conscient de certaines de leurs propriétés peu ou mal connues. La scène doit, bien sûr, comporter une situation, avec objectif et obstacle, impliquer deux personnes et s'appuyer sur des circonstances antécédentes, etc. C'est un travail technique avancé qui mobilise principalement les sens. Ici encore, vous serez évalué d'après la vérité de votre aveugle et sa connaissance aiguë des objets et des lieux. Cet exercice fait partie de toute une série d'exercices qui permettent de développer la mémoire sensorielle. Ils peuvent varier beaucoup en difficulté: peler une orange (sans orange), être en état d'ébriété (avec migraine et mauvais goût en bouche), se blesser au doigt, prendre un bain de soleil sur du sable chaud, faire une promenade sur le rivage, avaler une gorgée de cognac. À ne pas confondre avec la pantomime. Les exercices se font d'ailleurs presque toujours avec des substituts: l'eau (pour le cognac), une balle (pour une orange), le sol (pour le sable), etc. Le but de ces exercices de mémoire sensorielle est d'apprendre à re-créer, par exemple, les gestes qu'on fait pour contrecarrer une sensation ou s'y adapter. Ainsi, si on travaille sur la chaleur (toujours avec lieux, circonstances et temps précis), il ne faut pas croire qu'en y pensant bien fort on arrivera à sentir la chaleur. On constate



Lee Strasberg, le vénéré gourou de la « méthode ». Photo: Syeus Mottel, tirée de *The Actor's Studio — A Player's Place*, Collier Books.

plutôt que ce qui importe, dans ce cas-là, est de retrouver précisément les endroits du corps où se fait sentir la sueur et, surtout, ce qu'on fait pour alléger la chaleur: on décolle sa chemise? on souffle à l'intérieur? on s'assèche les bords du nez des doigts? Ces exercices portent d'abord sur un seul objet⁸, sans contexte situationnel imposé, puis sur deux objets en même temps et, finalement, sur plusieurs objets en situation. Voici un exemple:

ma chambre mal éclairée. 49e rue. Rideau de nylon vert pomme, un peu sale au bas. Vieille commode. Etc. Parti de Montréal depuis un an. J'ai une vilaine grippe, avec fièvre, et je ne peux même pas aller aux cours (j'adore mes cours). J'ai les blues et je viens de relire la dernière lettre de C. (courte courte et écrite avec une vieille Remington). Le divan brun est inconfortable et j'y frissonne sous mon tas de couvertures. C'est l'hiver et on est mal chauffé. Je décroche le téléphone pour commander de la bière au dépanneur portugais du coin (Mme Jordão). Le bord des narines me chauffe et je dois y appliquer de la vaseline tout en composant. Au téléphone, j'ai peine à m'expliquer et la gorge me fait mal. Plaintes. Mme Jordão est intransigeante, elle veut être payée sur livraison; j'ai pas un sou avant lundi... mais j'insiste, lui promets une rose rouge pour lundi. Tout pour une bière! Mamaaaaaannn!!

J'ai dû travailler beaucoup sur la localisation exacte des malaises et le degré réel d'inconfort, sur ce que j'optais de faire pour les atténuer, à quel rythme et comment je le faisais. Je me suis aussi attardé à reproduire l'éternuement à volonté. Pour la fièvre, j'ai découvert que je pouvais aller jusqu'à serrer mes manches de pyjama aux poignets, tout en geignant comme un bébé. Quant aux objets émotifs — la tristesse reliée à l'exil et à l'absence de C. —, je les re-créais surtout à partir de la lettre, des

8. Un objet peut aussi bien désigner un accessoire qu'une sensation ou une émotion.

rideaux pauvres et de mes kleenex éparpillés sur la table. En répétition, j'essayais de reconstruire le moment où j'avais reçu cette lettre et l'état dans lequel j'étais alors; les rideaux vert pomme, eux, me ramenaient à un appartement de Montréal où j'avais connu C., dont les murs de cuisine étaient aussi vert pomme (!); mes kleenex amoncelés me faisaient facilement croire au rhume et à ma faiblesse du moment, car je ne voulais même plus les ramasser. L'exercice a été passablement convaincant le jour de la présentation en classe: j'arrivais en public, peut-être à 90%, à être chez moi, *down* et malade.

Ces quelques exercices techniques sont des exemples parmi tant d'autres. Il y a encore celui de l'objet perdu, à retrouver, qui permet de travailler sur l'*anticipation*: apprendre à oublier ce qui vient après. Il y a celui du quatrième mur, qui apprend comment ne pas *décrocher* de sa réalité privée quand la situation, l'appel téléphonique, nous place face au public; ou encore celui, plus complexe, où l'acteur joue successivement deux personnages d'une même pièce, mais extraits du contexte original et placés tous deux dans les mêmes circonstances (problème de composition, *différenciation* de chaque rôle), etc.⁹

cours de *scene study*

Avant de parler du travail sur le rôle proprement dit, je tiens à rappeler que l'exploration de soi au moyen de la technique, précédemment expliquée, la conscience qu'on y recherche du moindre processus ou comportement humain ne peut s'atteindre en un jour. Il est fréquent de voir des étudiants y travailler pendant plus d'un an, certains sans toucher, pendant tout ce temps, au travail sur des scènes écrites. L'essentiel du travail porte alors sur la recherche de son identité à soi, physique et psychologique avant toute autre. Mais en quoi consiste le travail sur le rôle? D'abord, il faut savoir qu'ici encore le professeur laisse l'étudiant se débrouiller avec la mise en place de sa scène. Bien qu'il s'agisse d'un cours d'interprétation, on ne s'intéresse pas, sinon à l'occasion, aux problèmes de déplacement, de projection de voix, de diction, etc. Si vous avez des faiblesses dans un de ces domaines, on vous suggérera de prendre un cours de voix, de danse, etc. Que vous utilisiez bien ou mal l'espace scénique n'a ici aucun intérêt pour le professeur. Je me souviens d'une séance où une nouvelle venue dans le cours de *Scene Study* de Berghof présentait une scène où elle démontrait une assez bonne maîtrise de son corps et de l'espace. Mais elle manquait complètement de vérité: Berghof la ménagea, vu sa condition de « nouvelle », mais il n'en profita pas moins pour montrer comment et pourquoi l'étudiante avait complètement échoué à créer un personnage crédible. Elle avait choisi, mais sans le savoir, de nous indiquer qui elle jouait: elle n'« était » pas ce personnage.

Ah! être Juliette. Ah! être Hamlet, Jeanne d'Arc! . . . Si vous voulez vraiment être, vous seriez mieux de savoir qui vous êtes quand la pièce commence et comment vous y êtes arrivés.¹⁰

Quand je m'attaque au personnage que je vais jouer, je dois relire plusieurs fois la pièce et l'analyser, essayer aussi d'en arriver à perdre l'image qui m'en était venue à la première lecture, celle du spectateur, en somme. Je dois me demander: Qui suis-je? Si, au contraire, je me demande: Qui est-il/elle? où est-il/elle?, je peux fort

9. Pour plus de détails, je renvoie le lecteur à *Respect for Acting*, op. cit.

10. Uta Hagen, op. cit., p. 152. La traduction est de l'auteur de l'article.

bien me retrouver avec un brillant traité sur quelqu'un qui m'est encore plus étranger qu'au début de mon travail. La différence entre le *lui* et le *moi* est cruciale, insiste Hagen. L'identification de l'acteur ou de l'actrice au rôle se fait lentement au moyen d'une analyse serrée du texte et toute une série de substitutions. La substitution jouera là où l'identification directe avec tel ou tel aspect du rôle est impossible. Elle jouera aussi dans tous les détails de la pièce: accessoires, costumes, lieux, etc.

Quand on m'a assigné le monologue de Tchekhov *Smoking is bad for you*¹¹, j'ai eu un haut-le-cœur. J'avais lu cette courte pièce, par hasard, quelque temps auparavant et je l'avais trouvée passablement « charriée » et plate. Mais, sans rien laisser paraître, j'ai accepté. Après tout, c'était une sorte de défi. Et, étrangement, après avoir rendu très précis *mon* identité et *mon* background de même que *mon* auditoire (je donnais une conférence), j'ai commencé à croire au petit monde de Tchekhov. En effet, une fois que *mon* épouse fût devenue un amalgame de ma propre mère (autoritaire) et d'une ancienne professeure (détestée), elle devint plus vivante et stimulante. Je commençais à réagir « véritablement » à cette femme. J'avais, bien sûr, imaginé précisément la conversation que *nous* tenions, elle et *moi*, avant *mon* entrée dans la salle (une salle que j'avais connue à Montréal-Nord): elle m'avait menacé et m'obligeait à glisser quelques mots, en pleine conférence, sur *notre* pension de jeunes filles! Devant *moi*, une fois entré, il y avait des notables de *notre* petite ville. Je me souviens avoir substitué à l'auditoire, totalement imprécisé chez Tchekhov des gens bien réels: une cousine de ma propre grand-mère, une vieille de soixante-dix ans (sorte de Maude¹²) rencontrée en Technique II; le portier du collège de mes quinze ans. Quand tout fut devenu précis et connu de *moi*, j'eus de moins en moins de difficulté à croire. Les cours auxquels *je* faisais référence, je savais sur quelle table *je* les préparais; *mes* filles, j'en savais le nom, j'en connaissais les traits et les caractères. Je commençais à savoir qui j'étais.

À cette étape de la préparation, la scène n'était pas encore prête à être présentée. Il a fallu que je découvre *mes* traits de caractère. En partant de moi, bien sûr. J'ai ainsi découvert plusieurs traits communs entre le conférencier de Tchekhov et moi-même: il a peur des gens autoritaires (moi aussi); je manque d'audace (comme lui) et il m'arrive aussi d'avoir des vanités mal placées. Quand je parle, j'ai aussi tendance à faire des digressions (moins que lui, souhaitons-le): c'était donc un peu moi ce conférencier. Il me restait ensuite à faire miennes certaines particularités du personnage: il fume et prise le tabac (mais j'ai déjà fumé); il enseigne un peu toutes les matières dans une pension de filles (j'ai déjà vécu en pension et j'ai aussi enseigné toutes les matières, mais en Afrique et à des garçons); il prétend devoir s'occuper de tout: économat, magasin, etc. (ça n'a jamais été mon cas, mais peut-être y substituerai-je mon expérience d'homme à tout faire lors d'une production théâtrale — vous savez, cette sensation de victime? —). Enfin, Nyukin était sur d'autres points très éloigné de moi: l'âge, la paternité (il a 13 filles), l'époque. Encore là, substitutions. Une fois cette nouvelle identité établie, quelles étaient *mes* relations avec les autres personnages? Les aimais-je? M'aimaient-ils? À quel point et pour quelles raisons? Avions-nous des secrets?

Quant aux circonstances qui devaient entourer la scène et la soutenir, j'ai déve-

11. Titre français: *Les Méfaits du tabac*.

12. Du film *Harold et Maude*.



Al Pacino, Robert de Niro et Robert Duvall, conversant avec Carl Schaeffer lors d'une fête de l'Actor's Studio, en 1978. Photo: John Branon, tirée de *The Actor's Studio — A Player's Place*, Collier Books.

loppé, pour *ma* femme et *moi*, l'histoire de *notre* routine, *nos* points de discorde, etc. Cette confrontation perpétuelle entre elle et *moi*, qui datait déjà, constituait la base de l'émotivité refoulée de la scène. *Mes* frustrations, dues à un tas de petits faits et gestes très précis, alimentaient plus ou moins consciemment *mes* digressions au cours de la conférence. L'objectif que je m'étais fixé était de *me* venger d'elle en révélant des détails de *notre* vie privée aux gens de l'auditoire au beau milieu de *mon* discours. Mais quel serait *mon* obstacle majeur? Devoir quand même parler du tabac, sujet de *ma* conférence, malgré *mon* incapacité à oublier *mon* ressentiment.

Dans le *method acting*, on utilise toujours cette terminologie: circonstances, objectif, obstacle et, surtout, action. L'action renvoie à ce que fait le personnage pour atteindre son objectif malgré l'obstacle. Ce schéma de fonctionnement s'applique aussi bien à l'ensemble de la pièce qu'à chaque scène ou chaque bout de scène. Le professeur te demandera parfois, après la présentation: «Qu'est-ce que tu voulais?» ou «quelle était ton action?» Et il insistera pour que tu sois bien clair. Ainsi, toute action doit pouvoir se définir par un verbe actif, jamais par un état ou une qualité. «Être content», «avoir l'air triste», «ressentir de la peine» sont autant d'exemples de mauvaises définitions d'actions. «Sauter au cou de», «lâcher prise» ou «refuser de parler parce qu'on a mal» seraient plus appropriés et plus efficaces. Les professeurs insistent beaucoup sur ce point. On ne joue pas les sentiments directement, on agit sur une situation qui, elle, nous touchera: les sentiments viendront d'eux-mêmes. Car si la situation a été bien développée et qu'on a à se battre pour quelque chose, le conflit créera l'émotion. Cependant, on pourra aussi choisir, pour tel moment intense qui ne marche pas dans telle scène, de se référer à un objet personnel (interne ou externe) substitutif, préalablement exploré, en répéti-

tion toujours. Mais, je le répète, on n'a recours à ce type de substitution très personnelle qu'en cas de difficulté; chaque scène a les siennes, différentes pour chaque acteur. Strasberg est célèbre pour la maîtrise qu'il démontrait dans l'enseignement de ce procédé.¹³

J'étais enfin prêt à présenter *les Méfaits*. Cette fois, le résultat fut positif. Pour moi, c'était un pas de plus en avant. J'ai aussi appliqué la méthode à des chansons. Car, en cours d'interprétation-chanson (ne pas confondre avec un cours de technique vocale), les professeurs du H.B. utilisent le même langage: à qui je chante cette chanson? dans quelles circonstances? pourquoi? La semaine de mon arrivée, alors que j'étais observateur à un cours, une étudiante chanta *Don't cry out loud*, un air populaire. C'était beau! (de toute évidence, elle avait travaillé sa voix ailleurs). Mais son professeur, Mme Gardner, lui suggéra d'autres circonstances et l'étudiante recommença. Cette fois, elle me bouleversa. Pourtant, elle n'avait reçu aucune indication vocale. Une autre situation, un autre monde. J'étais fasciné! J'ai donc entrepris de travailler des chansons (souvent en français, mon professeur pouvant ainsi mieux juger de la vérité de mon travail et même du sens de la chanson. Pour *Mr. Bojangles*, par exemple, j'avais décidé de m'adresser à trois femmes bien connues de moi, dont l'une, une tante, a la langue quelque peu tordue. Je les entendais depuis une heure calomnier un voisin un peu bohème. N'en pouvant plus, je les interrompais pour leur parler d'un autre bohème, Bojangles, à qui j'avais attribué des traits de caractère aussi précis que pour un personnage. Je voulais leur prouver qu'elles avaient des préjugés et, avec mon histoire vraie, je réussissais à les toucher. Lors de ma présentation, la classe m'a complètement suivi. Ce fut presque une révélation. Le choix de nos substituts, lorsqu'il est judicieux, peut mener à une adhésion totale. Pourtant, dieu, que je chantais mal. Je commençais à peine à travailler la voix.

Je passe sous silence beaucoup d'autres points de la méthode: l'improvisation et son rôle dans l'exploration d'une scène; le style et sa signification réelle; le travail sur une pièce historique ou poétique, etc. Même si certains étudiants touchaient souvent à ces problèmes-là dans leur travail, ce fut rarement mon cas. Je ne pourrais donc pas en parler d'expérience. J'achève en me permettant un conseil: il m'apparaît souhaitable d'avoir une certaine maturité (âge, formation) pour tirer pleinement profit d'un séjour au H.B. Pour un néophyte, il est moins facile de savoir faire le bon choix de cours. Mais je peux bien me tromper.

En conclusion, en appendice plutôt, je donne un aperçu de quelques endroits, à New York surtout, où l'on peut suivre un entraînement au *method acting*. On peut, bien sûr, être formé à cette approche à Los Angeles, à Minneapolis, à Chicago. Mais New York est plus proche du Québec et c'est là qu'on y trouve l'éventail le plus large de professeurs de grande réputation. Néanmoins, il est important de s'enquérir du background d'un professeur avant de le suivre corps et âme. Malheureusement, dans bien des cas, il n'est pas permis d'assister aux cours en observateur. D'où, peut-être, l'intérêt de la liste qui suit.

andré thérien

13. Lire la transcription de certains de ses cours recueillis par R.H. Hethman, dans *Le travail à l'Actors Studio*, op. cit.

annexe

Cette liste ne se veut pas exhaustive, car il y aurait beaucoup d'autres cours privés à inscrire. Elle peut, cependant, donner une idée de l'éventail offert. Les prix sont indiqués en dollars U.S.

1. ACTORS STUDIO, 432 W., 44th St., New York, N.Y.

Tél. (212) 757-0870.

Dir.: Ellen Burstyn et Al Pacino.

Studio privé où les membres, des acteurs professionnels, sont admis sur invitation ou sur audition. Activité offerte: l'acteur présente des scènes devant les membres présents, puis en reçoit les commentaires. Il travaille, par exemple, des rôles que le théâtre commercial ne lui permet pas de jouer. Certains des membres enseignent aussi dans d'autres villes des États-Unis. Sanford Meisner, Stella Adler, Jack Garfein, Herbert Berghof ont déjà été des membres actifs. Deux séances de deux heures par semaine.

2. THE ACTORS + DIRECTORS LAB, 412 W., 42nd St., New York, N.Y. 10036.

Tél. (212) 695-5429.

Dir.: Jack Garfein, aussi fondateur du *ACTOR STUDIO WEST* à Los Angeles.

École pour étudiants débutants et avancés (plus un petit programme pour metteurs en scène). Admission sur interview pour les débutants ou sur audition et selon l'expérience professionnelle pour les plus avancés. Programme: cours de «sense memory», acting, voix, etc., offerts aux débutants; cours d'acting axés sur des problèmes individuels pour les plus avancés. Plein temps (deux ans) ou mi-temps. Année: deux sessions de douze semaines et une session de dix semaines. Coût: entre 200\$ et 400\$ pour une session de six semaines (entre 4 et 6 h/sem.); 750\$ pour six semaines à plein temps; 1 400\$ pour douze semaines. Nombre actuel d'étudiants: soixante à plein temps; cent à mi-temps. Nombre de professeurs: environ vingt dont Jack Garfein, John Stix, Stefan Niedzialkowski, Anna Sokolow. Possibilité d'un programme affilié à N.Y. University, Department of Undergraduate Drama.

3. H.B. STUDIO, (Herbert Berghof Studio) 120, Bank St., New York, N.Y. 10014. Tél. (212) 675-2370.

Dir.: Herbert Berghof.

École pour étudiants débutants et avancés où le nombre et le choix des cours sont optionnels, sauf pour l'étudiant étranger, muni d'un visa, qui doit prendre un minimum de six cours par semaine. Année: deux sessions de dix-neuf semaines, une session de onze se-

maines (été). Programme complet: acting, techniques, danse, voix, etc. Pour la majorité des cours, on se présente et on s'inscrit. Pour certains cours, admission sur interview ou audition (ceux de Uta Hagen et de Herbert Berghof et certains cours avancés). Moyenne d'étudiants par classe: vingt, parfois quarante. Grande variété de cours. Coût: environ 110\$ pour une session de dix-neuf semaines à raison d'un cours d'une heure et demie par semaine. Nombre total d'étudiants: environ 1 500. Nombre de professeurs: cinquante et plus, dont Herbert Berghof, Uta Hagen, Sandy Dennis, Salem Ludwig, Anna Sokolow, Horton Foote.

4. THE LEE STRASBERG THEATRE INSTITUTE, 115 E., 15th St., New York, N.Y. 10003.

Tél. (212) 533-5500.

Dir.: Lee Strasberg.

Superviseure: Anna Strasberg.

École non contingentée pour étudiants débutants et avancés.

Enseignement basé sur les principes de Lee Strasberg.

Programme assez complet. Admission sur interview.

Inscription étendue sur toute l'année. Programme à plein temps: 22 h/sem., pendant 36 semaines; coût approximatif: 5 100\$. Programme à mi-temps: 8 h/sem., pendant 48 semaines; coût approximatif: 2 000\$. Programme d'été: pour débutants, pendant 12 semaines; coût approximatif: 1 600\$. Nombre de professeurs: environ quinze.

5. THE NEIGHBORHOOD PLAYHOUSE, 340 E., 54th St., New York, N.Y. 10002.

Tél. (212) 688-3770.

Dir.: Sanford Meisner.

École contingentée pour étudiants débutants.

Programme à plein temps de deux ans. Admission sur audition. Année: de septembre à mai. Programme complet. Coût: 3 000\$ par année. Nombre de professeurs: entre douze et quatorze, dont Sanford Meisner, un des membres fondateurs du Group Theatre.

6. NEW YORK UNIVERSITY, TISCH SCHOOL OF THE ARTS (Theatre Program, Acting Department), 725, Broadway, 5th floor, New York, N.Y. 10003. Tél. (212) 598-2401

Programme complet de bacc. Approche non strictement «method». Admission sur essai

écrit, suivi d'une audition. Cours académiques donnés à N.Y. University. Cours pratiques (acting, voix, danse, etc.) donnés en collaboration avec différentes écoles privées: *Circle in the Square, Actors and Directors Lab, Stella Adler*, etc. Durée: quatre ans. Coût: entre 2 500\$ et 3 000\$ par année.

7. SONIA MOORE STUDIO OF THE THEATRE, 485, Park Ave., New York, N.Y. 10022. Tél. (212) 755-5120.

Dir.: Sonia Moore.

École non contingentée. Pour étudiants débutants. Le «système» y est supposément enseigné selon les principes de Stanislavski, tels qu'il les redéfinissait à la fin de sa vie. Admission sur interview. Programme incomplet (acting, voix, mouvement). Mi-temps seulement. Peu de cours. Nombre de professeurs: six. Coût: 390\$ pour deux cours par semaine pendant quatre mois.

8. STELLA ADLER CONSERVATORY OF ACTING, 130 W., 56th St., New York, N.Y. 10019. Tél. (212) 246-1195.

Dir.: Stella Adler.

École pour étudiants débutants et avancés. Cours optionnels, sauf dans le programme à plein temps de deux ans (environ dix-huit heures/semaine). Admission sur interview ou audition pour le cours de Scene Study avec Mme Adler. Programme assez complet. Calendrier annuel: trois sessions. Coût: 1 600\$ ou plus pour les sessions d'automne et d'hiver, à plein temps. Nombre d'étudiants: trois cents. Nombre de professeurs: neuf, dont Stella Adler.

9. CIRCLE IN THE SQUARE THEATRE SCHOOL, 1633, Broadway, New York, N.Y. 10019. Tél. (212) 581-3270.

Dir.: E. Colin O'Leary.

École contingentée pour étudiants débutants. Choix de trois programmes différents: a) professional workshop; deux ans à plein temps, d'octobre à mai; cinquante-quatre étudiants admis en première année; b) programme affilié à N.Y. University (voir en 6); c) summer workshop; stage d'été, sept semaines à plein temps; coût: 850\$.

Admission sur audition. Programme complet. Différentes approches de l'interprétation. Nombre de professeurs: environ vingt, dont Michael Kahn, Nikos Psacharopoulos, Stephen Zuckerman.

10. THE ENSEMBLE STUDIO THEATRE (Institute for Professional Training), 12 West End Ave., New York, N.Y. 10023. Tél. (212) 581-9409.

Fondateur: Curt Dempster.

Petite école qui existe depuis six ans. Une dizaine de cours offerts en acting, mise en scène, écriture. Admission sur inscription. Coût: entre 250\$ et 300\$ pour la session d'été; environ 500\$ pour les autres sessions. Chaque cours est d'une durée de trois heures/semaine. Nombre de professeurs: sept, tous membres du Ensemble Studio Theatre, dont Curt Dempster, Deborah Hedwall.

Autres écoles d'intérêt (non method):

11. THE JULLIARD SCHOOL (THEATRE CENTER), Lincoln Center, New York, N.Y. 10023. Tél. (212) 799-5000.

Dir.: Michael Langham.

École internationalement reconnue, surtout en musique. Section théâtre: l'accent est surtout mis sur les classiques. École contingentée pour étudiants débutants. Vingt à vingt-cinq étudiants acceptés, chaque année. Programme de bacc. ès arts. Admission sur audition. Durée: quatre ans à plein temps. Coût: 5 600\$ par année. Professeurs nombreux, dont Michael Kahn, Anna Sokolow, John Stix, Suria Saint-Denis.

12. AMERICAN ACADEMY OF DRAMATIC ARTS, 120 Madison Ave., New York, N.Y. 10016. Tél. (212) 686-9244.

École contingentée pour étudiants débutants. Programme complet. Durée: deux ans à plein temps. Nombre total d'étudiants: environ 450. Coût: 3 500\$ pour la session de septembre à mai ou de février à août; 500\$ et plus, selon le nombre de cours, pour la session d'été.

13. AMERICAN MUSICAL AND DRAMATIC ACADEMY (A.M.D.A.), 2109, Broadway, New York, N.Y. 10023. Tél. (212) 787-5300.

École contingentée et spécialisée en acting, théâtre musical et danse. Durée: deux ans de deux semestres chacun ou quatre semestres d'affilée étendus sur un an et demi. Coût: 3 600\$ par année.

14. NAT HORNE MUSICAL THEATRE, 440 E., 42nd St., New York, N.Y. 10036. Tél. (212) 736-7128.

Dir.: Nat Horne.

École non contingentée et spécialisée en théâtre musical. Petit studio. Programme annuel ou d'été, à plein temps si désiré. Coût: 500\$ pour huit semaines à la session d'été; probablement 1 200\$ pour l'année. Nombre de professeurs: environ dix, dont Nat Horne et Otto Maximilian.

15. CARNEGIE MELON UNIVERSITY, pour le théâtre musical, New York.

16. STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT PURCHASE, pour l'acting, New York.

17. YALE DRAMA SCHOOL, pour l'acting, Yale University, New Haven, Connecticut.

18. GOODMAN THEATRE (Acting School), Chicago, Michigan.



Loïc Le Gouriadec et Marthe Thiéry dans *le Malentendu* d'Albert Camus. Photo tirée de *Théâtre du Rideau Vert* — 25 ans.